érudit
www.erudit.org

Article

« Les ingénieux du son : échographie de poésies sonores »

Éric Blanco

Inter : art actuel, n° 98, 2008, p. 44-49.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/45619ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 09:19

Les ingénieux du son

Échographie de poésies sonores

PAR ÉRIC **BLANCO**

La voix est longtemps demeurée un objet insaisissable. [...] Ce drôle d'objet propice aux épanchements poétiques de certains qui ne s'en privent pas. [Michel Chion[1]]

Retour arrière/rembobine

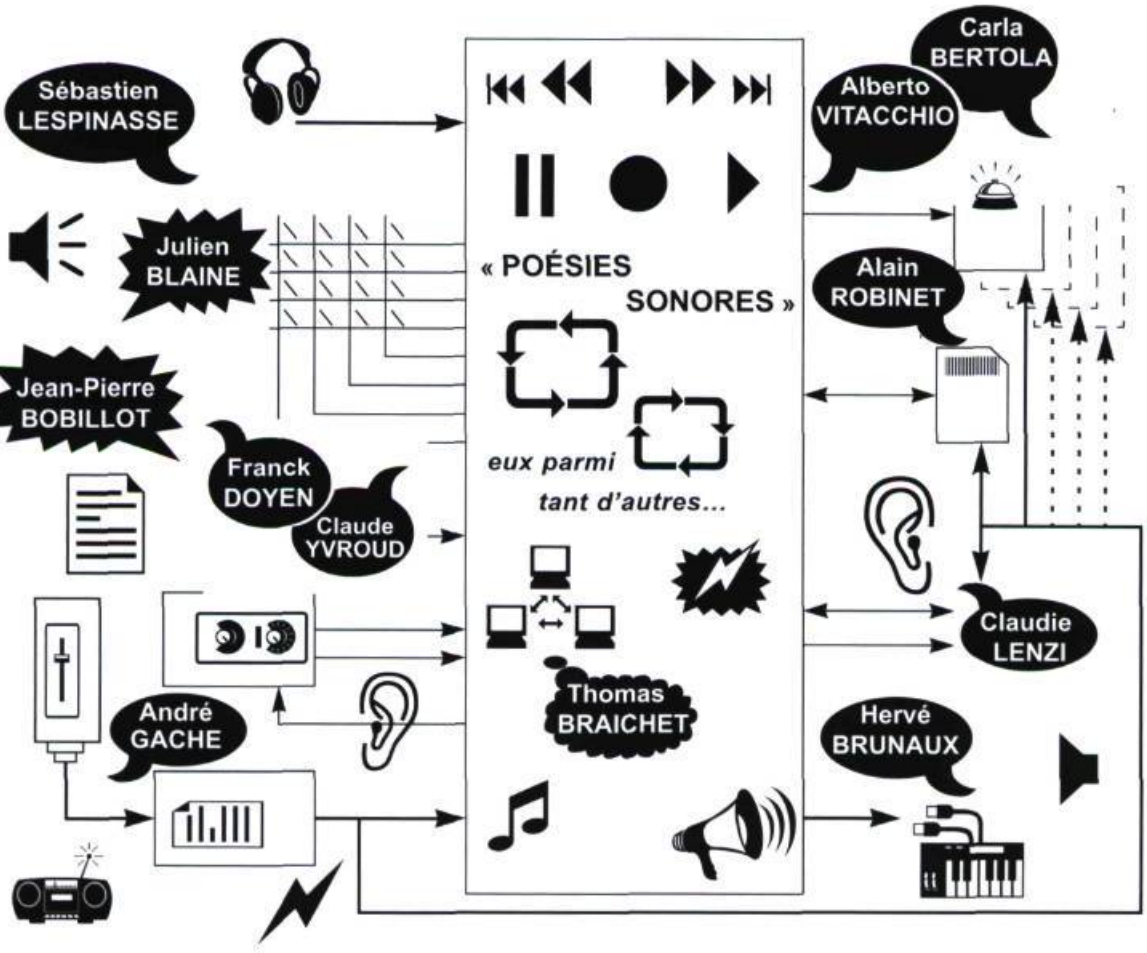
Pour écouter ce qui se fait, se dit, se fabrique, se mixe, ce qui se compose ou se décompose en matière de poésie sonore aujourd'hui, bref pour écouter les poètes sonores, il faut garder une oreille et un œil attentifs sur leurs prédécesseurs. Les sons contemporains restent connectés aux sons d'hier, par une généalogie reliant la poésie sonore actuelle à son histoire.

L'histoire de cette « autre » poésie reste marquée par un ouvrage de référence : *Poésie sonore internationale*[2] d'Henri Chopin, une somme qui se veut théorique et exhaustive, « internationale », mais dont la subjectivité passionnée, souvent militante, fait date. D'autres ouvrages et disques de poésie sonore ont été publiés au cours de la seconde moitié du XX[e] siècle, mais *le* P.S.I. de Chopin de 1979 fut la première tentative d'édition volontairement historique : raconter l'histoire de ce(s) mouvement(s) poétique(s) et connecter les liens d'un auteur à l'autre pour en faire un réseau.

Prises de sons

Pour ce numéro d'*Inter, art actuel* sur les espaces sonores, voici quelques sons captés dans l'air du temps, à portée d'oreilles et de micros : *Marché de la poésie*, Maison des Passages, Lyon, juin 2007, où se déroulait un flux sonore de poésies contemporaines. Prises de scène instantanées, complétées de quatre pistes prélevées sur CD, mixages de studio et archives sonores. En tout dix extraits, dix exemples parmi tant d'autres, sondage improvisé donnant à entendre différentes façons actuelles de « traiter » le son et la voix. Connu, méconnu, reconnu, inconnu… chaque auteur cité peut être raccordé à d'autres poètes, ressemblants ou précurseurs, en fonction de nos propres mémoires et cultures auditives.

ÉRIC BLANCO
est cofondateur des éditions Plaine Page (www.plainepage.com) du fond d'un village de la Provence Verte (France). Il est créateur et programmateur avec Claudie Lenzi du *Festival Nouveau(x) Poète(s)* à Barjols (F). Parfois, il fabrique des installations sonores interactives également en compagnie de Claudie Lenzi. Mixeur, câbleur et même microphoneur en vue d'enregistrement de poésies et de poètes sonores, il est aussi auteur de trois romans publiés aux éditions Le Temps des Cerises.



Connexions

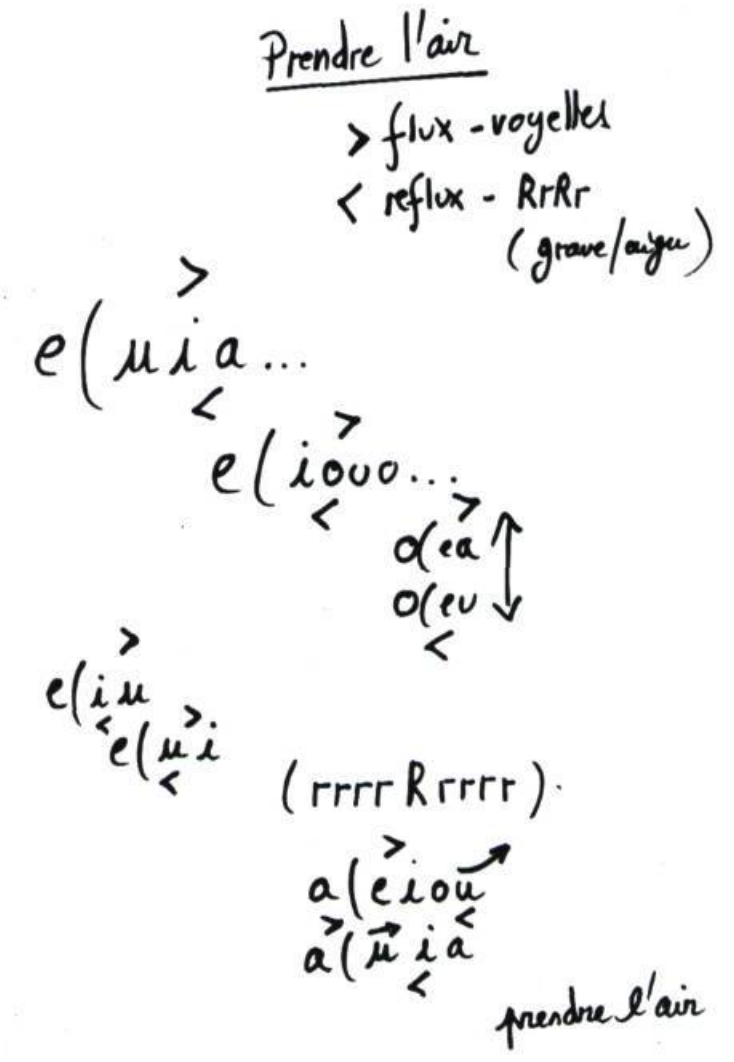
C'est sur une grille d'écoute *chopinienne* que se raccordent les poètes contemporains, dans une perspective historique. La taxinomie définie par Henri Chopin entre vocalistes (poètes de la voix) et techniciens (poètes de l'appareillage) reste un moyen pratique de se repérer dans la poésie sonore. Il n'existe pas de frontière franche entre les uns et les autres mais une gamme continue entre voix et machines sonores. Les extraits choisis ici s'équilibrent entre performance du corps et traitement du signal sonore. De même, l'échelle graduée entre sons, phonèmes, mots et textes offre des critères pratiques de classification. Du silence au bruit, en passant par la polyphonie, la poésie s'honore entre raréfaction et saturation.

Le P.S.I.[3] s'ouvre sur une superbe chronologie des sciences et techniques sonores depuis la nuit des temps, inventaire historique composé et documenté par le compositeur Hugh Davies. Dès ses premières pages, la poésie sonore est marquée par sa filiation avec la musique et par son développement suivant les progrès de l'électroacoustique. L'approche technique permet de voir et d'écouter comment les « nouveaux » instruments et les « nouvelles » machines ont modifié la façon d'écrire, de lire et de dire des auteurs. De même que la photographie entraîna chez les peintres une réflexion sur la figuration et une mise en question de la perspective, les techniques électroacoustiques arrivèrent aux oreilles des poètes dont certains réfléchirent à une « autre » poésie.

Lecture/Pause
Sébastien Lespinasse, microphoneur

Lorsqu'on écoute Sébastien Lespinasse, on retrouve le siècle passé de poésie sonore. Sébastien Lespinasse a beaucoup écouté pour parler, dire, chuchoter, murmurer, proférer, vociférer. Il réinterprète parfois l'*Ursonate* de Kurt Schwitters, avec cette idée en tête et en voix que le poème n'est qu'une partition, laissant au lecteur la liberté d'interprétation[4] : « Les poèmes partitions ne sont que des points de départ pour construire des improvisations vocales et verbales. Tous ces textes – ou prétextes – ne cessent de se réécrire à mesure que je les interprète, ils ne sont en aucun cas fixés, ils dessinent seulement pour moi une direction à suivre, un chemin possible entre le sens et le sensible. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas hésité à faire entendre sur ce disque des versions différentes d'un même poème[5]. »

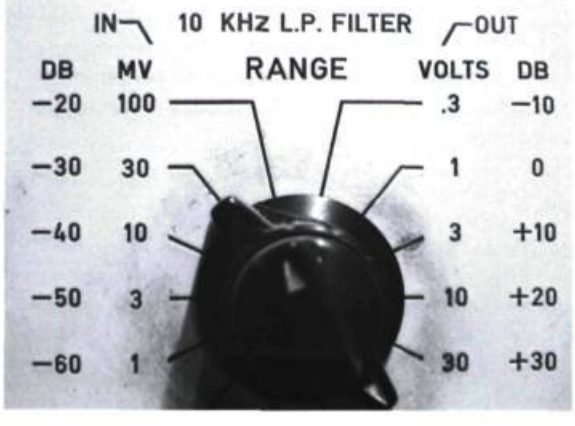
Outre quatre versions de « R », le CD *R : Pneuma 01* contient « Prendre l'air », reproduit ici (extrait). Le titre seul *Prendre l'air* contient déjà une somme de possibles, de l'envol à l'inspiration, en passant par la porte pour aller respirer ailleurs. L'auteur n'entend pas rester au pied de la lettre, mais aller jusqu'au bout de tous les sens. Plus il aspire et inspire le son du phonème [R], plus il en exprime et extirpe le sens. Pas d'étymologie mais de la physiologie pratique : ce qui vient avant la lettre, avant même le son de la voix, c'est le faux silence des poumons qui s'emplissent d'air. Un acte vital, presque inconscient, enregistré sur un disque sous-titré *Pneuma*. De la parole à l'oral, le son tactile se frotte charnellement au sens, et la linguistique, science de la langue, devient médecine sportive : phonétique, phonologie, phoniatrie, otorhinolaryngologie, pneumologie, cardiologie… « La voix ne se fabrique pas seulement dans la bouche, elle vient toujours de plus loin. La voix intéresse l'ensemble du corps[6]. »



> Sébastien Lespinasse, partition *Prendre l'air*.

Ce souffle primordial et primaire, naturel et naturaliste, est révélé par le microphone. Sur les traces d'Henri Chopin, Sébastien Lespinasse utilise le microphone comme un microscope sonore qui inspecte le corps, producteur de sons. Vibrations devenues signal électrique, amplifiées et pratiquement déformées comme le ferait une lentille grossissante. Ce n'est pas un hasard si la (re)naissance de la poésie sonore coïncide avec le développement du phonographe au début du XX[e] siècle. Les poètes comme les linguistes ont écouté les disques enregistrés, gravés, qui leur ont révélé la dimension perdue et oubliée par l'écriture et les livres : la voix.

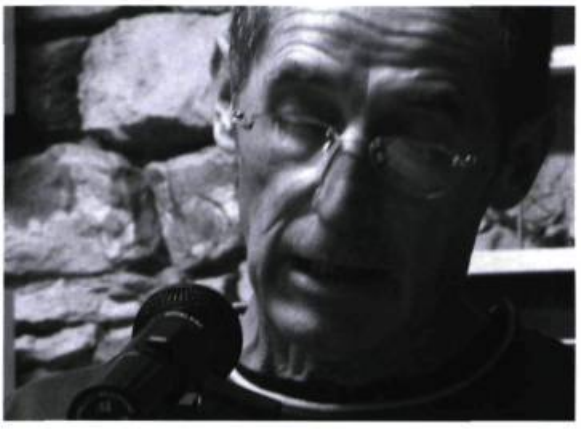
> Il est rare que l'on reconnaisse sa propre voix, lorsqu'on l'entend pour la première fois.
> – Le phono déforme ?
> – Ce n'est pas cela, car chacun reconnaît sans peine la voix des autres. Mais on n'a pas l'habitude, voyez-vous, de s'entendre soi-même[7]…



> Photo : E. Blanco.

Julien Blaine :
La 5ème feuille
La fabrication de l'incantation
1 musicien patrick muller
prise de son patrick müller [7.43]
2 musicienne joëlle léandre
prise de son patrick müller [10.06]
3 musicien guillaume loiz
prise de son guillaume loizillon
4 musicien david rams
prise de son gérard parame
musicien étienne b
de son étienne bru

1



2

> 1 Jean-Pierre Bobillot.

> 2 André Gache.
Photos : E. Blanco.

Julien Blaine, haut-parleur

La 5e feuille[8] de Julien Blaine[9] est pour le poète un retour aux sources, un retour à *la* source. Blaine se penche, façon Courbet, sur l'Origine du monde. L'auteur reproche souvent à la poésie « traditionnelle », la poésie des poncifs, son décorum ampoulé. Quand Rimbaud répond : « j'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens »[10], Blaine complète : « quelquefois, c'est plus compliqué que ça, d'autres fois, c'est encore plus simple »[11]. Contre le style elliptique, Julien Blaine élabore une poésie du raccord et du raccourci, une poésie du court-circuit.

Le CD de Blaine précise en sous-titre « Fabrication de l'incantation ». L'incantation enchante : 1- faire du chant (l'auteur est accompagné de musiciens, ici Joëlle Léandre à la contrebasse) ; 2- enchanter comme un enchanteur, jeter un sort porté par la voix. Les mots du poème sont martelés, proférés, portés en avant, comme des projectiles. Ce n'est plus le poids des mots, écrits, c'est la force du mot, crié. Poète « en chair et en os », tel qu'il se définit, Blaine revendique une poésie de l'action : donner de l'énergie aux mots pour qu'ils agissent sur le monde. Exhaler chaque phonème (pousser le son, le souffle au maximum) pour exalter chaque syllabe (en tirer le maximum de sens).

Le CD comporte huit lectures du même texte, huit musiciens différents accompagnent Julien Blaine. C'est aussi ça, la *litanie*, l'action du poète : chaque lecture-performance réactive et régénère le poème. L'enregistrement sonore n'est pour l'auteur qu'une trace du poème, au même titre qu'il considère le livre comme résidu.

Jean-Pierre Bobillot, mot-parleur

Jean-Pierre Bobillot enseigne et étudie la poésie sonore depuis plus de 30 ans. Sa *Prose des rats*[12] explore toutes les formes syllabaires du son [ra], dans un long inventaire morphologique de la langue française : *ra* suffixe, « ça ira » ; ou *ra* préfixe, « rhapsodie » ; *ra* passé, « vibra » ; ou *ra* futur, « tombera ». Comme l'auteur conclut lui-même : « On est toujours le rat de quelqu'un. »

Une longue fresque du *ra* qui se déroule sur des feuilles que Bobillot déplie en arpentant la scène, de *rat*-corps en *ra*-ccourcis, de calembours en à-peu-près, de fausses rimes en enjambements : anaphores, centons, homophones, mots-valises, etc. Mieux que des jeux d'écriture, Bobillot enchaîne les modes de lecture : litanie, ritournelle, incantation, scansion, slogan, répétition… sur tous les tons. L'auteur retrouve l'*actio*, l'art de mettre en voix et en gestes le texte, dernière discipline souvent oubliée des traités de rhétorique. C'est une rhétorique à rebours qui est développée ici, construire et écrire le texte en partant de sa forme sonore. L'*actio* contraint l'*elocutio* (les figures de style) et la *dispositio* (la structure), reléguant aux oubliettes l'*inventio* (la recherche des idées). Une littérature à contraintes vocales, que j'appelle *OudOPo*, « Ouvroir d'Oralité Potentielle ». Bobillot se définit lui-même comme poète bruyant : « J'ai avancé la notion englobante de formalisme lyrique. Il s'agit d'afficher le sens de la forme et une certaine manière d'intervenir dans l'espace public, qui est essentiellement discours oral ou écrit[13]. »

André Gache, balbulecteur

De l'Ardèche au pays Dogon, André Gache[14] a ramené un drôle d'accent. Étrange, presque étranger, l'accent. En écoutant, en lisant André Gache, on a l'impression de redécouvrir la langue française, dite francophone, dite, ici, maternelle. Chaque mot que prononce André Gache semble être inachevé par un point d'interrogation. On se sent obligé de (re)chercher le sens du mot, de le vérifier. C'est pour cela que Gache laisse tant de silences entre les mots, pour qu'on ait le temps de reconstituer, de reconstruire notre dictionnaire.

La langue commune, quotidienne, triviale, passe entre les mains, les oreilles, les dents, les lèvres d'André Gache et nous revient rénovée, toute neuve. Fini le *prêt-à-parler*, voici la langue en pièces détachées, apparemment ordonnées et rangées mais sans étiquette ni mode d'emploi. Désarticulée, la langue. Interdit, *entre-dit* :

3 4

> 3 Franck Doyen et Claude Yvroud.

> 4 Carla Bertola et Alberto Vitacchio. Photos : C. Lenzi.

balbutiements sonores de l'enfant qui découvre le langage (*in-fans* : qui ne parle pas). Cet extrait renvoie à l'œuvre de Gherasim Luca :

> Gherasim Luca est un grand poète parmi les plus grands : il a inventé un prodigieux bégaiement, le sien. [...] Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue[15].

Franck Doyen et Claude Yvroud, doubles pisteurs

Franck Doyen[16] est coorganisateur de ce *Marché de la poésie* en région(s) (Lyon, 2-3 juin 2007). Les performances sont pour Doyen des mises en scène de *Lalangue, des lectes et ures*. Pour celles-ci, Franck Doyen se munit du *Code du travail*. Il est accompagné d'une seconde voix, ici celle de Claude Yvroud. *Lettres à ma directrice* est une lecture simultanée de deux textes empruntés : le *Code du travail* (ouvrage officiel réglementant les rapports sociaux dans les entreprises françaises) et une série de lettres envoyées par Franck Doyen à sa directrice, autrement dit à son employeuse. D'un côté la théorie officielle du travail, de l'autre la réalité quotidienne du monde du travail.

Par superposition, Franck Doyen crée le brouillage, qui prouve l'incompatibilité sémantique entre un texte de loi et les pratiques sociales. Plus un texte est neutre, prosaïque, plus on l'entend comme un bruit derrière ou devant le poème. Les électroniciens parlent de bruits roses ou blancs. Il existe également une littérature grise, administrative, qui sert ici de bruit de fond pour créer le relief sonore. On retrouve le procédé développé par Bernard Heidsieck, qui utilisa une note de service de la banque où il officiait pour composer *B2B3*[17], une superposition de deux textes se déroulant simultanément sur les deux pistes d'un magnétophone. Plusieurs voix, plusieurs sons (de cloches), plusieurs bruits parviennent en permanence à nos oreilles qui savent les trier. Il suffit de deux lecteurs, musiciens ou chanteurs pour créer une polyphonie, sans l'aide de dispositif électroacoustique.

Doyen déchire une à une les pages du livre officiel, il réalise ce que certains employeurs pensent et disent : « Le code du travail, je me torche avec. » Quand les patrons métaphorisent, les poètes réalisent.

Carla Bertola et Alberto Vitacchio, polyphoneurs

Carla Bertola et Alberto Vitacchio dirigent la revue *Offerta Speciale*[18] depuis 1978 (Turin). La performance enregistrée ici est un hommage à la verbophonie d'Arthur Petronio : « L'acte poétique est par nature un acte musculaire, guttural, lingual, labié[19]. »

Carla et Alberto performent souvent en couple et se passent de texte écrit la plupart du temps. Pour cette performance, Alberto Vitacchio avait préparé un CD sur un multipiste Tascam. Quand Alberto déroule sur scène une bande magnétique défilant entre ses dents, il symbolise le travail d'une génération de poètes sonores qui se sont emparés du magnétophone. Dès les années cinquante, des auteurs comme Henri Chopin ou Bernard Heidsieck peuvent manipuler directement leur propre machine, sans l'intermédiaire d'un technicien délégué. L'énorme avantage de la bande magnétique par rapport au disque, c'est l'intervention possible sur le défilement du temps. Le poète sonore peut non seulement ralentir ou accélérer la bande, mais il peut la copier, la couper ou la coller, c'est-à-dire répéter, enlever, rajouter ou permuter des fragments de sons. Écho mythologique flirte avec les trois Moires[20] qui contrôlent le fil du temps : Clotho déroule la bobine gauche, Lachaus connecte la tête d'enregistrement-lecture, enroule la bobine droite et Atropos coupe la bande. Faire du montage, sonore ou cinématographique, c'est maîtriser le déroulement du temps : lecture, pause, avance rapide, ralenti, retour lent ou rapide... Les poètes sonores ne se contentent plus d'un texte

> Claudie Lenzi.
Photo : E. Blanco.

partition, ils ont désormais l'orchestre magnétophone au bout de leurs doigts.

La performance de Carla et Alberto se voit autant qu'elle s'écoute. Tous deux évoluent constamment sur scène, dans une jubilation communicative, jouant de la distance au micro comme un contrôle du volume et du mixage de leur voix par rapport à la bande son qui les accompagne.

Claudie Lenzi, écouteuse

Claudie Lenzi est malentendante, elle vit entre deux mondes, celui des sourds et celui des entendants. Le filtre de l'oreille défaillante déforme les sons, transforme les mots. C'est cette perte de son et cette quête de sens que Claudie Lenzi met en scène dans ses performances et ses installations[21].

Entendre mal, c'est passer son temps à reboucher les trous sémantiques. Parfois une syllabe se perd ou se déguise au fil du discours. Pas de temps réel mais un temps différé pour comprendre ce qui est dit. La prothèse auditive, censée assister la perception, sature parfois et distord le signal. Claudie Lenzi reproduit ce handicap d'écoute dans sa bande son. Le signal sonore est retardé dans la chambre d'écho, et ce retard se superpose au message original au point de le brouiller. Le brouillage est alors interne au message, généré par lui-même. Claudie Lenzi ne nous propose pas seulement de l'écouter, elle nous propose d'écouter ce qu'elle entend, d'écouter comme elle.

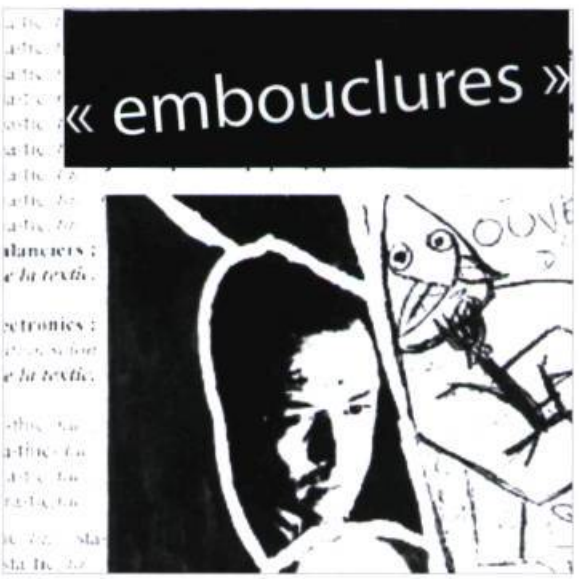
Pendant la performance, Claudie Lenzi découvre ses oreilles recouvertes : casque antibruit, foulard, bandeau, l'oreille se débouche, mais le son ne passe pas encore. La performeuse doit encore installer les prothèses auditives, puis les mettre en marche, avec ce bruit de larsen caractéristique. Le larsen, c'est le son célibataire, le son bouclé sur lui-même où l'émetteur et le récepteur se confondent.

Alain Robinet, échographeur

Alain Robinet a écrit *Polemic'Art (la textique)*[22] en 1984. Ce texte monorime en « tique » a été retravaillé en studio avec Guilhem Fabre. On y retrouve la même ironie phonétique et syllabique que chez Jean-Pierre Bobillot, les deux auteurs ayant d'ailleurs collaboré ensemble.

Outre ce travail sur la langue, le traitement sonore de la prise de son de *Polemic'Art* donne à entendre ce qu'il est possible de faire subir au son. Il ne s'agit plus de montage ou de mixage, d'ajouter, d'enlever ou de déplacer des fragments, mais d'intervenir par des effets sonores. En suivant les progrès de l'électronique, il est possible de modifier à volonté le signal : amplification, filtrage, distorsion, retard, oscillation… Si le signal provient d'un microphone et excite ensuite un haut-parleur, le son ou la voix est à son tour modulé.

> Nous croyons qu'un cadrage sonore peut être défini technologiquement par : 1° la multiplicité des micros et leur diversité qualitative ; 2° les filtres correcteurs ou à coupure ; 3° les modulateurs temporels, à réverbération ou à délai (y compris l'Harmonizer) ; 4° la stéréophonie, dans la mesure où elle cesse d'être un positionnement dans l'espace pour devenir l'exploration d'une densité ou d'un volume temporel sonore. L'important est que les moyens interviennent dès la prise de son, et non pas seulement au mixage et au montage ; la différence est d'ailleurs de plus en plus relative[23].



Hervé Brunaux, automixeur

La frontière entre musique et poésie sonore demeure floue et ténue. Hervé Brunaux[24] ne se prive pas de la franchir. Ex-auteur-chanteur du groupe rock Séminoles, il se définit comme poète « néopop ». Son CD, *Le plan n'est pas nouveau*, est une « superposition puis [un] mixage de multiples pistes d'informations, comme pour un enregistrement musical, alternant diverses sources de sollicitations quotidiennes, par frottements de l'imaginaire »[25].

« Cherchez partout, pas un [poète] ne doit nous échapper »[26]. La voix traverse le vocodeur cher aux groupes électroniques des années quatre-vingt. Ce qui caractérise le progrès technologique, c'est sa démocratisation économique. Libérés des studios labellisés, loin, si loin du laboratoire de l'ORTF[27] ou des résidences GRM, les poètes ou musiciens s'équipent chez Darty ou à la Fnac[28] pour monter leur studio à la maison : studio de cave, de garage ou de grenier. Chacun peut produire son propre CD. Le micro intégré dans l'enregistreur numérique tient dans la main ou dans la poche. Le poète prélève les sons du réel dans la rue ou dans les champs, dans sa chambre, sa cuisine ou la foule. Échantillons de réel sonore prêts à mixer, ou plus si affinités : collage d'extraits musicaux ou radiophoniques. *Le dernier poète* d'Hervé Brunaux est conçu comme une bande annonce ou un martelage de publicités sonores.

Thomas Braichet, processeur

Le premier ordinateur Eniac date de la Seconde Guerre mondiale, il fallait un hangar pour l'abriter. Trente ans plus tard, l'Apple tient sur un bureau d'étudiant, comme celui de Thomas Braichet. Le temps passe aussi sur les technologies qui ne sont plus aussi nouvelles. L'intelligence artificielle continue de faire rêver les programmeurs qui restent toujours incapables de la réaliser. Sur les traces de Noam Chomsky[29], les informaticiens tentent d'apprendre le langage humain aux machines : programmes de traduction automatique, reconnaissance de caractères, déchiffrage d'écritures manuscrites et… reconnaissance de la parole.

Certains programmes sont destinés aux particuliers. Thomas Braichet[30] s'est emparé d'un logiciel de reconnaissance vocale. Plutôt que de faire parler la machine, il préfère lui parler. Le texte d'origine est le mode d'emploi du logiciel que l'auteur a dicté au programme. L'ordinateur écoute et retranscrit à sa façon ce qu'il entend. Thomas Braichet obtient un nouveau texte, qu'il lit sur cet enregistrement. Par exemple, « on parle n'importe où » devient « on parle de porto », « gares bruyantes » donne « guerres bruyantes » sans intervention du poète, seulement par l'algorithme du logiciel mis en échec par le texte qui l'accompagne. Au-delà des effets surréalistes (inconscients ?) de l'échec numérique, Thomas Braichet met le doigt sur la contradiction du marketing informatique. Incapable de comprendre un texte qui vante ses propres qualités linguistiques, le logiciel dévoile ses lacunes et contredit ses concepteurs-vendeurs. Thomas Braichet a essayé d'autres processus de test d'informatique linguistique, par exemple l'aller-retour de traductions automatiques français-allemand-français[31]. L'auteur parle de processus célibataires, de productions langagières refermées sur elles-mêmes. Il reconnaît qu'il est inutile de reproduire ces expériences qui visent seulement à miner la béatitude collective devant le progrès informatique. Sa démarche poétique rejoint celle de William Burroughs[32] découpant les journaux et les recomposant mécaniquement pour donner à lire leurs contradictions internes. ■

Remerciement aux auteurs qui m'ont prêté leur voix ou leurs enregistrements.

Notes

1 Michel Chion, « La voix au cinéma », *Cahiers du cinéma*, Paris, de l'Étoile, 1982.

2 Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.

3 *Ibid.*, p. 13-40.

4 La ponctuation écrite fut inventée comme marqueur temporel de la voix, aidant à la récitation et au chant. Dans l'Europe médiévale, la notation musicale (les notes de musique) est directement issue de la ponctuation des textes liturgiques. L'oralité de la lecture disparut avec l'imprimerie. (*Cf.* Nina Catach, *La ponctuation*, Paris, Presse universitaire de France, coll. *Que sais-je ?*, 1996, p. 22-23.)

5 Sébastien Lespinasse, *R : Pneuma 01*, prise de son de Pierre-Olivier Boulant, chez l'auteur (20, rue Henri-Moissan, 31200 Toulouse, France ; [En ligne], seblesp@voila.fr).

6 Serge Daney, « L'orgue et l'aspirateur », *Cahiers du cinéma*, nos 278-279, *op. cit.*, 1977.

7 André Malraux, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1933, p. 21.

8 Julien Blaine, *La 5e feuille*, [CD], pr. de son de Patrick Müller, Marseille, D.C.C. & K'A, 2001.

9 *Cf. id.*, *Les cahiers de la 5e feuille*, n° 5, Paris, Al Dante, 2001-2005.

10 Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*, Paris, Arléa, 1991, p. 896 (à propos d'*Une saison en enfer*, paroles rapportées par sa sœur Isabelle).

11 Julien Blaine, *13 427 poèmes métaphysiques*, Paris, Les Éditeurs Évidant, 1986, p. 338.

12 Enregistrée à Lyon le 2 juin 2007, prise de son d'Éric Blanco ; une autre version est éditée en CD dans le recueil de Jean-Pierre Bobillot (*Eff&, mes rides*, St-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'Agneau, 2005).

13 Paroles rapportées dans la fiche Auteur du cédérom *Créations poétiques au XXe siècle*, [cédérom], édité par le CRDP de Grenoble en 2004.

14 André Gache a publié dans la revue *22 (Montée) des poètes* et, entre autres, aux éditions Plaine Page, chez Le Mot et le reste…

15 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

16 Enr. Lyon 03-06-07 (p.d.s. É. B.). Franck Doyen édite la revue *22 (Montée) des poètes*, [En ligne], www.web.mac.com/larevue.22mdp/ larevue.22mdp@mac.com.

17 *Cf.* Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 100-101.

18 Enr. Lyon 03-06-07 (p.d.s. É. B.). *Offerta Speciale*, Corso de Nicola 20, 10128 Torino, Italie.

19 Cité dans Henri Chopin, *op. cit.*, p. 112.

20 Appelées les trois Parques dans la mythologie romaine.

21 Enr. Lyon 03-06-07 (p.d.s. É. B.). [En ligne], www.claudielenzi.com.

22 CD chez l'auteur ([En ligne], robi.net@free.fr), pr. de son et mixage de Guilhem Fabre.

23 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, de Minuit, 1985, p. 341.

24 *Cf.* Hervé Brunaux, *Le plan n'est pas nouveau*, piste 2, ing. son de Joul's, Périgueux, Féroce Marquise, 2003 ; [En ligne], www.perigord.tm.fr/~ouste/. Hervé Brunaux dirige le festival *Expoésie* à Périgueux.

25 Propos recueillis dans la fiche Auteur du cédérom *Créations poétiques au XXe siècle*, *op. cit.*

26 H. Brunaux, *Le plan n'est pas nouveau*, *op. cit.*

27 Organisme de radio et télédiffusion française (organisme d'État). Le studio d'essai de la RTF permit à Pierre Shaeffer, bruiteur, d'« inventer » la musique concrète. Dans les années cinquante, seules les radios d'État disposaient des moyens technologiques pour développer les effets sonores électroniques (*cf.* Chopin, *op. cit.*). Le studio français devint ensuite le Groupe de recherches musicales (GRM).

28 Grands commerces de produits audiovisuels pour le grand public.

29 *Cf.* Noam Chomsky, *Le langage et la pensée*, trad. de l'éd. Harcourt de 1968, Paris, Payot, 1969.

30 L'enregistrement reproduit ici est inédit (enr. et mixage par l'auteur). Autre CD-livre de Thomas Braichet : *On va pas sortir, on va pas rentrer*, Paris, P.O.L., 2004.

31 *Cf.* Thomas Braichet et Sophie Nivet, « Tratraduire », *If*, n° 29, Marseille, 2006.

32 Cité dans Chopin, *op. cit.*, p. 135-139.

Pour en savoir plus

Chopin, Henri. *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.

Collectif. *Poésure et peintrie*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

Doc(k)s Son, séries 3-17,18,19,20, Ajaccio, 1998.

Homo Sonorus : An International Anthology of Sound Poetry, Kaliningrad, 2001.

Créations poétiques au XXe siècle, éd. CRDP de Grenoble, 2004.

www.polyphonix.com

www.ubu.com